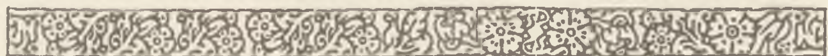
MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji.

Rok II | Poznań, grudzień 1927 | Nr. 12



W UROCZYSTYM DNIU BOŻEGO NARODZENIA składa redakcja „Muzyki Kościelnej" wszystkim swym łaskawym współpracownikom, Zarządowi i członkom Związku organistów archidiecezji gnieźnieńsko - poznańskiej i diecezji chełmińskiej, Zarządowi i członkom Związku chórów kościelnych oraz wszystkim prenumeratorom i przyjacielom naszego pisma serdeczne życzenia „WESOŁYCH ŚWIĄT".



„Wśród nocnej ciszy głos się rozchodzi.
Wstańcie pastrze! Bóg się wam rodzi..."
— Anielskie chóry pieśń zaczynają
Muzyką niebios Dziecię witają

A z tej muzyki, pieśni anioła
Po gwiazd promieniach Duch spływa Boży
Prosty pastuszek kolendę tworzy,
Co dziś uleci pod strop kościoła.

Bo taka radość jest w tej Dziecinie,
Taka moc bije z cudownych Dłoni,
Że gdy na kogo rączką swą skinie,
W tego już duszy — piosenka dzwoni.

Choć smutne życie i ciężka dola.
W tą Noc tajemną radość zakwita,
Pieśń koi serce — nadzieja świta...
Tyś się narodził — bądz Twoja wola!

Prof. Uniw, Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

TWÓRCZOŚĆ G. G. GORZYCKIEGO

(Dokończenie)

Innych kompozycyj Gorczyckiego nie posiadał Poliński. Wskazaliśmy już wyżej (przed poz. 9), na czem polegały błędy w jego bibljografji, odnośnie do hymnów i antyfon (por. również poz. 14/15). Błędy te polegały na: 1. uważaniu jednej kompozycji za trzy (ze względu na różne teksty), 2. na nieodróżnianiu 2 różnych utworów (por. poz. 12/13), 3. na podawaniu tytułów różnych utworów jako tytułu jednej kompozycji. Wykluczamy tu również msze, które nie znajdowały się w jego zbiorach (owe z r. 1661—1663) i mszę „z r. 1734" (Gorczycki zmarł po ciężkiej chorobie, w kwietniu tegoż roku), która nigdy w katalogu zbiorów Polińskiego nie figurowała i w rzeczywistości nigdy się w nich nie znajdowała, jako msza Gorczyckiego. W Zbiorach Państwowych zatem znajduje się 16 utworów tego mistrza (w nich jedna niekompletna), których pochodzenie od Gorczyckiego nie może ulegać żadnej wątpliwości.

Wszystkie poprzednio wymienione rękopisy, należące do Zbiorów Państwowych w Warszawie (Zamek), pochodzą bez wyjątku ze zbiorów muzycznych wawelskich, skąd prawdopodobnie między r. 1880 a 1900 przedostały się do b. zbiorów śp. Aleksandra Polińskiego a wraz z niemi do Zbiorów Państwowych. Rękopisy, któremi zajmiemy się obecnie, należą wyłącznie do zbiorów nutowych kapituły katedralnej w Krakowie. Część ich jednakże jest złożona jako czasowy zapewne depozyt w archiwum miejskiem w Krakowie, reszta znajduje się w archiwum kapitulnem. Rozpatrzymy osobno rękopisy archiwum miejskiego, osobno zaś rękopisy archiwum katedralnego.

II. Archiwum miejskie w Krakowie posiada:

1. Dignare me laudare te. Utwór ten znajduje się w 4 księgach głosowych, zaopatrzonych emblematem Matki Boskiej i mających format leżący (20.8 x 28.5 cm). Znajdujemy w nim utwory Seb. z Felsztyna, Pacellego, Pękiela, Palestriny, Fr. Liliusa, Jana Krenera, Paszkiewicza, oraz Gorczyckiego, znaczone monogramem G. G. G., nadto utwory Macieja Miskiewicza (M. M.) i Wacława Maxylewicza (V. M.). Przed Dignare me napis: De Eadem B. V. M. Jest to utwór a cappella na 4 głosy. Monogram Gorczyckiego w sopranie i basie.

2. Tota pulchra. Tamże, monogram w sopranie i basie.

3. Regina coeli. Tamże, z napisem „a Cappella". Monogram w sopranie. Nadto znajdujemy w tym samym rękopisie inne utwory Gorczyckiego, znane z innych manuskryptów, tu jednak nie oznaczone ani nazwiskiem ani monogramem Gorczyckiego (p. niżej).

III. Archiwum kapituły katedralnej w Krakowie posiada:

1—7. Kompleks kompozycyj czterogłosowych a cappella, znaczony monogramem G. G. G. i napisany ręką Gorczyckiego, a zatytu-

łowany: Missa de Conceptione B. V. M. semper Immaculatae. Na kompleks ten składają się następujące utwory: 1. Salve Sancta Parens; 2. Benedicta et Venerabilis; 3. Beata es Virgo Maria; 4. Beata Viscera; 5. Gaude Maria; 6. Alleluia Ave Maria (Virga Iesse); 7. Missa Conceptionis B. V. M. (bez Credo). Utwory te są zawarte w rękopisie złożonym z trzech książek głos. w formacie stojącym (20.5 x 16.5 cm), oprawnych w skórę barwy brunatnej. O braku głosu altowego w tym rękopisie wspomina już inwentarz wawelski z r. 1834.[10]) W tych samych książkach głosowych znajduje się szereg innych utworów, będących autografami Gorczyckiego, lecz nie sygnowanych jego monogramem. Są to: Insignis Mater, Salve mundi Domina, Omni die, Salve Virgo puerpera, Eia Mater fons amoris, Benedicamus de B. V. M. (Gratias).

8—11. Cztery utwory a cappella znaczone monogramem G. G. G. w zeszycie głosowym (basowym), w formacie stojącym (21 x 16.5 cm) w pap. okładce koloru wiśniowego (wyblakłego): 1. Dignare me; 2. Tota pulchra es, 1694; 3. Regina coeli laetare, 1695 in Aprili; 4. Alleluia Prophetae sancti, In Adventu Dni et post Nativitatem Dni, 1698. 29 Novembris. Są to jedyne utwory Gorczyckiego, zaopatrzone autentycznemi datami i pisane ręką prepozyta roranckiego, Jana Porębskiego. Z tego też powodu rękopis, jakkolwiek niekompletny, posiada wielkie znaczenie. Wszystkie cztery utwory są zachowane całkowicie w rękopisie opisanym ad II 1—3, gdzie utwór Alleluia Prophetae sancti nie jest zaopatrzony monogramem Gorczyckiego, w przeciwieństwie do trzech pierwszych, tu wymienionych.

12—14. Trzy utwory znaczone monogramem G. G. G., w dwóch fragmentach książek głosowych, sopranu i altu (format leżący: 20 x 27 cm), pisanych koło r. 1750 przez X. I. T. B. Pękalskiego: 1. Gaude Maria Virgo; 2. Regina coeli laetare; 3. (bez monogramu) Dignare me. Ostatni utwór identyczny z opisanym wyżej ad II 1 i III 8. Dwa pierwsze znajdują się w całości w rękopisie wyżej ad II 1, lecz bez monogramu Gorczyckiego.

15. O sola magnarum urbium. Zachowany tylko głos altowy na kartce formatu leżącego (16 x 20 cm). Czterogłosowość stwierdzona napisem z połowy XVIII wieku: Pro epiphania Domini hymnus O sola à 4 voci C. A. T. B. Adm. Rev. Dni G. G. G., ex A. Inne rękopisy nie zawierają tej kompozycji.

16. Iesu Redemptor omnium. Z utworu tego pozostała tylko okładka z napisem: Mottetta duo (:) de Tempore Nativitatis Dnicae... a quatuor vocibus, pisana przez Porębskiego ok. r. 1700—1720 oraz z monogramem G. G. G. dopisanym przez Pękalskiego ok. r. 1750. Jest to okładka pierwotna rękopisu znajdującego się w Zbiorach Państwowych w Warszawie, a opisanego wyżej ad I 4/5, zachowanego w całości.

17. Sepulto Domino. Utwór ten jest zachowany tylko w kopji z XIX wieku, w 4 książkach głosowych (Soprano, Alto, Tenore,

10) Por. Chybińskiego „Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorantystów itd". W Księdze ku czci O. Balzera, Lwów 1925, w odbitce str. 20.

Basso) w oprawie tekturowej, mającej format leżący (24.5 x 30.5 cm). Nad tym utworem czytamy: „przez Xa. Gerwazego Grzegorza Gorczyckiego Wikar. Kat. Krak. z r. 1730 w Wielki Piątek po złożeniu w grobie". Zachowany w całości.

Rękopisy muzyczne w archiwum kapituły katedralnej w Krakowie nie zawierają żadnych innych kompozycji, bądź znaczonych całem nazwiskiem Gorczyckiego, bądź też tylko jego monogramem, bądź wreszcie — jak niektóre tylko — dających się przez porównanie z innymi rękopisami oznaczyć jako utwory Gorczyckiego. Znajdują się natomiast autografy Gorczyckiego, co do których trudno twierdzić implicite, że są one równoznaczne z autografami własnych kompozycyi. Kwestja ta wymaga badań stylokrytycznych, które stanowią II część niniejszej pracy. Tam też się zajmiemy tym niełatwym problemem. Pierwszy bibljograf twórczości Gorczyckiego, ś. p. X. Dr. Józef Surzyński, przypisał Gorczyckiemu szereg dzieł innych, znajdujących się bez nazwiska wzgl. monogramu kompozytora w rękopisie archiwum miejskiego w Krakowie, opisanym wyżej ad II. Są to dzieła zawarte w głosie „Cantus" od strony 131-159 i w innych głosach. Pomiędzy niemi tylko 3 utwory są zaznaczone w rękopisie monogramem G. G. G. (Dignare me, Tota pulchra i Regina coeli). Inne dwa uznaliśmy w drodze porównania za utwory niewątpliwie Gorczyckiego. Z tego jednakże nie wynika, abyśmy mogli przypisać Gorczyckiemu także resztę utworów tegoż rękopisu (od str. 136-159), jakkolwiek istnieje wielkie prawdopodobieństwo co do jego autorstwa niektórych z pośród tych dzieł. Ostrożność jest tem bardziej wskazana, że n. p. przypisywane przez X. Surzyńskiego opracowanie „Sub Tuum praesidium" (Cantus, str. 136) ma w basie monogram „V. M.". co może być uznane za skrót słów „Virgo Maria" (w cyklu utworów marjańskich), co jednakże można też uznawać za monogram Wacława Maksylewicza (Venceslaus Maxylewicz), tem bardziej, że ta część rękopisu pochodzi już z I połowy XVIII wieku. Wszak w tym samym rękopisie znajdujemy również monogram „M. M." odnoszący się do Macieja Miskiewicza. Tę ostrożność nakazują nie tylko czysto naukowe względy, ale także fakt następujący: X. Dr. I. Surzyński ogłosił z tego samego rękopisu m. i. Stabat Mater, uznając je za utwór Gorczyckiego. W cyklu utworów marjańskich tegoż rękopisu znajdujemy jednakże dwa Stabat Mater, podobnie jak 2 Regina coeli, 2 Omni die itd. Bez szcze-

gółowych badań stylistycznych nie można z zupełną pewnością dokonać selekcij między autorstwem Gorczyckiego i autorstwem innego, pòźniejszego kompozytora, biorąc ponadto pod uwagę inny fakt, że mianowicie Gorczycki opracowywał niekiedy dwukrotnie — i to podobnie — ten sam tekst („ Deus Tuorum militum").

Podzielimy zatem bibliografję dzieł Gorczyckiego na dwa działy: I. dzieła, których autorstwo ze zwzględów archiwalno-paleograficznych nie ulega wątpliwości, jako że przy dziełach tych jest umieszczone nazwisko lub monogram kompozytora, II. dzieła, których autorstwo jest przypisywane Gorczyckiemu słusznie lub niesłusznie. Dział drugi należy do II części tej pracy. Dział I zaś podajemy obecnie, oddzielając ponadto dzieła zachowane w całości od dzieł zachowanych fragmentarycznie, z dodaniem jeszcze jednego utworu, który zaginął, a o którym wspomina inwentarz kapeli jezuickiej krakowskiej z wieku XVIII, t. j. Completorium.

A. Dzieła zachowane w całości:

a) Wokalne (a cappella, wszystkie 4-głosowe):

1. Alleluia Ave Maria gratia plena.
2. Alleluia Prophetae sancti.
3. Ave maris stella.
4. Dignare me laudare te.
5. Gaude Maria Virgo.
6. Iesu Redemptor omnium.
7. Missa de Adventu Domini.
8. Missa Paschalis.
9. Regina coeli laetare.
10. Rorate coeli desuper.
11. Rorate coeli de super (inne).
12. Sepulto Domino.
13. Te Ioseph celebrent.
14. Tota pulchra es Maria.

b) Wokalno-instrumentalne (wszystkie 7-głosowe):

15. Crudelis Herodes Deum Regem.
16. Deus Tuorum militum sors.
17. Gratuletur Ecclesia vova laudum.
18. Iesu Corona Virginum Regis superni.
19. Iustus ut palma florebit.
20. Os iusti meditabitur.
21. Tristes erant Apostoli de Christi ac. fun.

B. Dzieła zachowane fragmentarycznie:

a) Wokalne (a cappella, wszystkie czterogłosowe):

22. Alleluia Ave Maria (Virga Iesse).
23. Beata es Virgo Maria.

24. Beata Viscera.
25. Benedictwa et Venerabilis.
26. Missa de Conceptione B. V. Mariae.
27. O sola magnarum urbium.
28. Salve Sancta Parens.

b) Wokalno-instrumentalne (7-głosowe):

29. Deus Tuorum militum (drugie).

C. Dzieła zaginione (znane tylko z tytułu):

30. Completorium (wokalno-instr. ?).

Z wymienionych w powyższym spisie 30 kompozycj Gorczyckiego znali dotychczasowi autorowie 22. Tytuły innych utworów są podane tu po raz pierwszy nr. 22—28 i 30.

Koniec części pierwszej.

Zygmunt Latoszewski

W KOŚCIOŁACH PARYŻA

UROCZYSTOŚĆ ŚW. CECYLJI

Liberalne rządy, jakie oddawna istnieją w Francji i które niezależnie od kierunku polityki, przestrzegają rozdziału kościoła od państwa, wpłynęły na ogólne mniemanie, jakoby religja nie odgrywała wybitniejszej roli w życiu obywatela francuskiego. Odwiedzenie kościołów francuskich, czy to w Paryżu, czy gdzieindziej i uczestniczenie w nich na nabożeństwach, przekonuje obcego przybysza o czemś wręcz przeciwnem. Pozostaje się pod wrażeniem głębokiego przeżycia religijnego, jakie wywołuje przedziwna harmonja monumentalnej architektury średniowiecznych gotyków z nastrojem nabożeństwa, pełnego powagi oraz skupienie rzeszy wiernych. Nie można oczywiście z takich wrażeń bądź co bądź luźnych wyciągać ogólniejszych wniosków i twierdzić np., że Francja jest daleko pobożniejsza od innych narodów, w każdym razie można powiedzieć, że praktykujący katolik francuski jest nim z głębi wiary i pełen świadomości łask tej wiary i stąd też wzniosła powaga jego religijności, stąd prostota w jego nabożności, pozbawiona wszelkiego pozerstwa. To porusza niewątpliwie sympatycznie każdego obcego, gdy znajdzie się w kościele jakimś paryskim, nie mówiąc już o kościołach np. w Strassburgu, gdzie katolicyzm mieszkańców stoi szczególnie wysoko, może najwyżej z całej Francji. Są może i rzeczy, które obcego rażą w pierwszej chwili, zwłaszcza opłacanie miejsca siedzącego w kościele. Zważmy jednak, że jest to forma pewnego podatku, który idzie na dochód kościoła, pozbawionego opieki finansowej państwa. W Francji społeczeństwo samo utrzymuje kościoły a ofiarność jego jest w tym kierunku nadzwyczajna.

W Paryżu ruch liturgiczny wśród inteligencji świadczy dobitnie o intensywności tamtejszego życia religijnego. Zainteresowanie to objawia się nietylko w poważnej na ten temat

literaturze, ale i w praktyce znajduje wyraźny wyraz w formie nabożeństw uroczystych, odprawianych pod każdym względem wzorowo. Rola muzyki w tych nabożeństwach jest bardzo poważna i dowodzi, z jakiem się ją pielęgnuje zrozumieniem. Nie znaczy to, że chóry kościołów paryskich są bez wyjątku dobre, przeciwnie, bywa tam różnie, lecz zaobserwowanie przepisów liturgicznych jest zarówno u duchowieństwa jak i chóru wzorowe a wybitnie artystyczny udział organów w nabożeństwach daje także nowe wyobrażenia o znaczeniu tego królewskiego instrumentu w ramach liturgji.

W tym roku zastał mnie dzień św. Cecylji zagranicą i to właśnie w Paryżu. Udałem się więc do wspaniałej bazyliki Sainte Madelaine, gdzie odbywało się uroczyste nabożeństwo ku czci św. Cecylji, połączone z koncertem religijnym, zręcznie dostosowanym do ram liturgji, wykonanym przez Stowarzyszenie Przyjaciół Śpiewaków Kościelnych Paryża. Z zainteresowaniem przeglądałem zeszyt programowy, który podawał dokładnie, co i kiedy w ciągu najbliższych dwóch miesięcy będzie śpiewane na solennych nabożeństwach w kościele św. Magdaleny. To dało odrazu pojęcie, o kierunku, jaki panuje w muzyce kościelnej tej świątyni. Jest to kierunek nowszej, wystawnej muzyki liturgicznej, uwzględniający głównie msze mistrzów francuskich obok utworów klasyków jak Bach i Beethoven, których wielkie msze solenne, także znalazły się w programie jednego z następnych nabożeństw.

W dniu św. Cecylji chodziło o szczególnie uroczysty udział muzyki w nabożeństwie ku czci patronki muzyków, to też zespół śpiewaczy powiększono znacznie (nie na korzyść wyniku artystycznego) i w ten sposób złożyli niejako wszyscy śpiewacy kościelni Paryża (Chanteurs d'Eglise de Paris) hołd swej patronce. Program był bardzo obszerny i byłby odwrócił uwagę słuchaczy od nabożeństwa, gdyby nie to, że śpiewacy, umieszczeni za wielkim ołtarzem, są dla publiczności niewidoczni. co znowu obrzędy liturgiczne wysuwa na plan pierwszy. Znakomite warunki akustyczne tego wielkiego kościoła sprzyjają brzmieniu wielkich zespołów. W dniu św. Cecylji wykonawców było 150: chór Stowarzyszenia, orkiestra złożona z członków zespołów Opery i Société des Concerts du Conservatoire, oraz soliści z Opery.

Program poświęcony był wyłącznie twórczości Cesara Francka, tego mistyka wśród kompozytorów francuskich, którego znaczenie dla rozwoju nowszej francuskiej muzyki kościelnej, obok wielkiego wpływu na twórczość symfoniczną, nie jest poza Francją dostatecznie doceniane.

Jako kompozytor religijny jest nam Franck także mało znany, a wartoby choć zapoznać się z jego utworami organowemi, w których sztuka kontrapunktyczna dobrze się dostraja do religijnego charakteru inwencji kompozytora. W interpre-

tacji organisty kościoła św. Magdaleny p. M. H. Dallier, zabrzmiał na wstępie nabożeństwa, Francka Chorał a-moll, na zakończenie zaś Finale b-dur. Gra p. Dallier nie odznaczała się wprawdzie tym kunsztem techniki rejestracyjnej, jaką odznaczają się inni sławni organiści Paryża. Przyczyna leżała może i w tem, że organy kościoła św. Magdaleny są w tej chwili odnawiane i ulegają gruntownej rekonstrukcji.

W czasie officium wykonano „Mszę solenną" Francka na chór mięszany, orkiestrę i solistów. Kompozycja ta, pomyślana liturgicznie, rozmiarami nie przekracza ram nabożeństwa, to też omija formę koncertującą i szerszą obróbkę materjału muzycznego na niektórych zwrotach tekstu, lecz rozdziela tekst między chór a solistów i uzyskuje w ten sposób ładne kontrasty. I tak np. w „Gloria" zmieniają się w melodyjnej recytacji głosy męskie z żeńskimi, poczem łączą się w ustępy a capella; po krótkiej przegrywce orkiestry solista-tenor przejmuje melodję do słów „qui tollis peccata mundi" i już następujące „miserere" szepce cały chór. Ku końcowi, zgodnie z treścią słów, ożywia się chór i efektownem fugato na „Amen" kończy to „Gloria".

Przy tej formie, gromadzącej na stosunkowo krótkiej przestrzeni coraz nowe pomysły melodyjne, łatwo obniżyć lot inwencji. Szlachetna melodja Francka nie zawsze też może utrzymać się na wyżynie, zwłaszcza w „Credo", gdzie ociera się nawet o frazy nieco banalne. W krótszych utworach jak np. w „Panis Angelicus" na teno-solo, harfę, wiolonczelę i organy, śpiewanym przed podniesieniem C. Franck zdobywa się na piękne pomysły melodyjne, równie szczere jak szlachetne w rysunku. Trzeba dodać, że śpiew takich solistów jak p. Nespoulons (sopran) i p. Paulet'a (tenor), nacechowany zrozumieniem muzycznem, jak niemniej pełen stylu kościelnego, należał do najsilniejszych momentów nabożeństwa. Chór, pod dyrekcją Pawła Vidala, nie wznosił się ponad poprawność techniczną, a nawet często skłaniał ku obniżeniu, co psuło wrażenie. Nie jest to zapewne zespół stały, lecz ad hoc składany i tem tłumaczą się może jego braki. W każdym razie wartości uczuciowe i artystyczne muzyki Cesara Francka wywarły mocne wrażenie. Postludjum odegrane na wielkich organach kościoła św. Magdaleny, rozbrzmiewało jeszcze długo, towarzysząc licznej rzeszy, opuszczającej świątynię.

Ta bądź co bądź wyjątkowa uroczystość muzyczno-kościelna w dniu św. Cecylji nie była oczywiście liturgiczną, do tego stopnia, jak to zwykle bywa na nabożeństwach paryskich. Miała być raczej koncertem i dlatego taka była jej forma muzyczna Natomiast w innych dniach nabożeństwa w tymże kościele odbywają się inaczej i nieco inną gra w nich rolę muzyka. O tych nabożeństwach także w katedrze Notre Dame i innych kościołach słów parę w następnym zeszycie.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

„O NAJDROŻSZY KWIATKU“

POLSKA PIEŚŃ MARJAŃSKA Z XV WIEKU

W „Dziejach muzyki polskiej“ Al. Polińskiego znajduje się na str. 35 doskonała fotograficzna podobizna małego skrawka pergaminowego z końca XV. wieku, zawierająca dwugłosową pieśń na alt i sopran z tekstem, zaczynającym się od słów: „O najdroższy kwiatku panieńskiej czystości“, znanym także z wydawnictwa Ks. J. Surzyńskiego p. t. „Pieśni polskie kościoła katolickiego“ (str. 168—169). Pieśnią tą dotychczas się nie zajmowano, jakkolwiek znano zaledwie dwie pieśni wielogłosowe polskie z XV. wieku, dokładnie zanalizowane przez J. Reissa w „Przyczynkach do dziejów muzyki w Polsce“ (1923) i znajdujących się w bibljotece kurnickiej (sygn. D. I.); jedna z nich jest słynną pieśnią „Chwała tobie gospodynie“, druga zaś — ku czci św. Jana Kapistrana — jest pozbawiona tekstu. Obydwie pieśni są trzygłosowe, pieśń zaś nasza, marjańska, tylko dwugłosową. Zachowana jest niecałkowicie poprawnie, z błędami kopisty, ale usunięcie błędów jest łatwe i nie wymaga żadnych dowolności.

Pieśń ta stanowi kontrast do poprzednich dwóch, powstałych około r. 1460, i to kontrast zasadniczy. O ile tamte są pisane prawie homofonicznie i niemal zupełnie nie zawierają imitacyj, o tyle pieśń dwugłosowa, mimo że dwugłosowa, jest opracowaną bardziej bogato, w zasadzie imitacyjnie, a ponadto nie jest oparta na żadnym cantus firmus, przedewszystkiem zaś jest napisana według kontrapunktu uwolnionego już z prymitywnych środków poprzedniej epoki, tak że jest zarazem dowodem, iż skrystalizowanie się staroklasycznego kontrapunktu („poprawnego“) nastąpiło już w Polsce przed r. 1500. Zabytek to zatem cenny, a odznaczający się prócz tego tak potoczystą melodyką, iż wykonanie go dziś przez dwóch solistów mogłoby wywrzeć najniewątpliwiej wielkie wrażenie swem niespożytem pięknem i prawdziwie lirycznym urokiem. Zabytek ten dowodzi wreszcie, że pieśń nasza nie szła wcale tylko w kierunku prostoty homofonicznej, lecz bywała także kunsztowną, a jednak nie oschłą i nie sztuczną w wyrazie i treści. Takich pieśni niewiele posiada nawet muzyka polska XVI. wieku, w którym według zapowiedzianej obszernej pracy Reissa pieśń wielogłosowa religijna kwitnęła bujnie głównie dzięki propagandzie dyssydenckiej, co jednak aż do ukończenia poszukiwań za zabytkami będzie niezupełnie pewne. Wszak psalmowe pieśni Mikołaja Gomółki przewyższają pod wieloma względami wszystko, co prócz pieśni Wacława z Szamotuł powstało w XVI. wieku. Nie można zaś twierdzić, iż Gomółkę należałoby zaliczyć do dyssydenckich kompozytorów.

Sentyment głęboki, jakim pieśń „O najdroższy kwiatku“ się odznacza, prowadzi właśnie do Gomółki, jakkolwiek niewiele psalmów tego twórcy posługuje się techniką imitacyjną, lecz daje przewagę fakturze homofonicznej. Dodać wreszcie należy, że nasza skromna a tak wdzięczna pieśń marjańska z końca XV. wieku nie jest bynajmniej odosobniona w swej technice imitacyjnej, poprzedzając niektóre zabytki tego rodzaju, pochodzące z XVI. wieku. Jeśliby miano tworzyć dla naszych szkół śpiewniki z pieśniami religijnemi, to pieśń nasza powinna zająć w nich jedno z pierwszych miejsc jako i łatwa i piękna, i przystępna zarazem. Takich pieśni bardzo niewiele posiadają niemieckie „Liederbuchy“ XV. wieku, z których Niemcy obecnie korzystają przy nauce muzyki w szkołach ogólnokształcących. Wykazaniem cech historyczno-stylistycznych naszej pieśni zajęła się autorka w pracy „Do historji polskiej pieśni w XV. wieku“ (w „Przeglądzie muzycznym“, 1927; odbitka osobna). Muzyka nasza wieku XV. wieku jest tak niewieloma reprezentowana zabytkami, że dalsze poszukiwania są poprostu nakazem czasu. Jeśli bowiem zdołała się uratować ze zniszczenia tak piękna pieśń, jak właśnie „O najdroższy kwiatku“, to jej wielka wartość dowodzi, że takich lub podobnych pieśni było wówczas więcej i że poszukiwania niewątpliwie będą uwieńczone wynikami dodatniemi, jeśli tylko wytężymy wszystkie siły w kierunku poszukiwania. Losy zaś sprzyjają nam, ponieważ prawie co roku zdarza się odkrycie nieznanych a przynoszących wielkie niespodzianki zabytków naszego średniowiecza, nie tak bardzo skromnego w zabytki, jakby można sądzić.

Ks. Szymon Dreszler

JUBILACJE W CHORALE GREGORJAŃSKIM

SEKWENCJA NOTKERA BALBULUSA

Jubilacjom zawdzięcza swe powstanie forma sekwencji. Jako twórcę tej formy wymienia się Notkera z przydomkiem Balbulus. Pismo Notkera, wysłane razem z zbiorem sekwencyj do kanclerza Ludwika Luitwasta poucza nas o powstaniu tej formy. W piśmie tem mowa jest o „longissimae melodiae“, które, jak mówi Notker, zapamiętać prawie było niemożliwe. Już w młodszych latach zastanawiał się nad tem, jakby usunąć owe trudności i melodje owe zaopatrzyć w tekst. Zamiaru tego dokonał dostawszy do rąk antifonarz pewnego mnicha z klasztoru Gimedia, w którym to antifonarzu jak pisze: aliqui versus ad sequentias erant modulati. Nazwa „sequentia“ identyczna jest z nazwą „jubilus“. Rozdrabniając owe „longissimae melodiae“ podłożył Notker pod każdą nutę jedną zgłoskę sylabiczną Kwestją jednakże sporną pozostaje, skąd wzięły się owe „longissimae melodiae“. Były one o wiele ob-

szerniejsze, aniżeli jubilusy, zachodzące w gradualjach mszalnych a z temi wspólne mają w niejednych wypadkach initia (początki) w reszcie jednakże od nich zupełnie się różnią.

Wynika stąd, że jubilusów allelujowych nie należy wyłącznie uważać za materjał sekwencyjny. Nazwy owych „long. melodiae" jak „frigdola, graeca, hypodiaconnissa" następnie rzecz ta, że liturgja łacińska nie zna jubilusu bez wiersza, oraz nie posiada jubilusów takiej obszerności, jakiej były „long. melodiae", mianowicie na wzory greckie, bizantyjskie. Stwierza mszą, wszystko to wskazuje na obce pochodzenie „long. melodiae", mianowicie na wzory greckie, byzantyjskie. Stwierdzono przytem, że naonczas dużo greckich mnichów przebywało w klasztorach zachodnich. Ale nawet, jak twierdzi P. Wagner, abstrahując zupełnie od momentów muzycznych, struktura poetyczna wyraźnie wskazuje na hymnodikę grecką, z którą jest identyczna. A czy identyczność ta, mówi dalej, ma być przypadkową i to w tym czasie, kiedy łacińska hymnodika do greckiej stała w stosunku wprost przeciwnym?

Sekwencje Notkera dzielą się pod względem budowy na dwie grupy; pierwsza mająca strukturę poetyczną (wierszową) staje się podobna do hymnów, druga odznacza się brakiem wszelkiej symetrji. Sekwencje należące do pierwszej grupy są liczniejsze i odznaczają się swoją obszernością, druga grupa rzadziej występuje (w całości 6), sekwencje tej grupy są zazwyczaj bardzo krótkie. Pierwszy typ ma strukturę następującą: pierwszy wiersz jako wstęp, potem kilka lub kilkanaście wierszy korespondujących, na końcu wiersz jako zakończenie.

Drugi typ również dzieli się na wiersze, jednakże nie korespondują one pomiędzy sobą, tak że struktura jego więcej podobna jest do prozy. Jako charakterystykum sekwencyj a mianowicie jako różnicę sekwencyj od hymnów wypada wymienić, że zawsze tylko dwa korespondujące wiersze są sobie równe co do obszerności, liczby wierszy, oraz melodji, odmieniają się więc dłuższe lub krótsze pary wierszowe. Jak już wyżej mówiono, należy negować jakiś związek sekwencyj Notkera z hymnami, jakie istniały od czasu św. Ambrożego w kościele zachodnim. Nie posiadają one bowiem formy, która mogłaby uchodzić za wzór sekwencyj. Więc nie na gruncie zachodnim mogły wyrastać sekwencje; to też uważane być muszą jedynie jako legumodyki bizantyjskiej. Owszem, stwierdzono nawet w pewnym manuskrypcie, pochodzącym z klasztoru St. Gallen tłumaczenie „hymnos akatystos" z liturgji bizantyjskiej. A więc nietylko co do melodji, ale i co do tekstu sekwencyj wpływ kościoła wschodniego na zachodni jest niezaprzeczalny, wpływ, który kończył się dopiero schyzmą (1050).

W jaki sposób śpiewano sekwencje wynika z ich struktury; wykonywano je albo za pomocą dwóch chórów, które naodmian

alternowały, albo jeden tylko chór śpiewał sekwencję od początku do końca. Pierwszy sposób zastosowano do typu pierwszego, drugi do drugiego. Na uwagę zasługuje w melodjach sekwencyj zachodzące miejscami śmiałe braki interwałowe oraz ambitus szerokiego zakroju; wskazuje to na dopuszczanie do śpiewu sekwencyjnego głosów chłopięcych. Wszystko to stoi w przeciwieństwie do starszych śpiewów liturgicznych kościoła zachodniego, które obracały się w linjach spokojnych, więcej wygładzonych..

W przeciwieństwie do śpiewu antifonicznego i responsorjalnego, który jest melismatyczny wzgl. quasi-melismatyczny, sekwencje Notkera są sylabiczne t. zn. na każdą zgłoskę słowa wypada jedna nuta. Tylko wyjątkowo oddala się Notker od tej zasady, nadając jednej zgłosce dwie nuty. Śpiew sylabiczny wskazuje na wzór wchodni, gdzie tak samo w greckim śpiewie kościelnym t. zw. melodję hirmusową przekładano na poszczególne wiersze.

Dr. Kazimierz Zieliński

EDGAR TINEL I JEGO ORATORJUM „ŚW. FRANCISZEK"

Edgar Tinel, którego muzyka belgijska zalicza do najwybitniejszych swoich przedstawicieli, urodził się w marcu r. 1854 w Sinay w Flandrji wschodniej. Ojciec jego był nauczycielem i organistą i pierwszym nauczycielem gry fortepianowej swego syna. Mając 9 lat, wstąpił Edgar do konserwatorjum brukselskiego, gdzie po dziesięcioletniem studjum otrzymał pierwszą nagrodę w grze fortepianowej, po dalszych 4 latach otrzymał t. zw. „prix de Rome" czyli nagrodę rzymską za kompozycję kantaty „Dzwon Rolanda". Nagroda ta jest połączona ze stypendjum, które nagrodzonemu umożliwia trzyletni pobyt w Rzymie — stąd jej nazwa. W r. 1881 został Tinel następcą Lemmensa jako dyrektor instytutu dla muzyki kościelnej w Maline, 8 lat później otrzymał stanowisko inspektora państwowych szkół muzycznych. W roku 1896 został powołany do Brukseli jako nauczyciel kontrapunktu przy tamtejszem konserwatorjum, wreszcie w r. 1896 został tamże dyrektorem jako następca Gevaerta, na którem to stanowisku pozostawał aż do śmierci, t. zn. do roku 1912.

Żywot jego był więc spokojny i wolny od trosk materjalnych, nie brakowało mu też uznania, na które zasługiwał.

Jako człowiek i artysta odznaczał się bujnym temperamentem. Osobistość jego wywierała na całe otoczenie urok, jaki zawsze otacza silne indywitualności. Obowiązki nauczycielskie traktował bardzo poważnie i był uwielbiany przez swoich uczniów, wobec których zachowywał się surowo, ale z życzliwością.

Żywy jego temperament i wysokie wymagania artystyczne prowadziły nieraz do ostrych starć na próbach jego dzieł. I tak uczestnicy

pierwszego przedstawienia św. Franciszka, które odbyło się w Tournai, opowiadają, że zachowanie się jego względem chóru było tego rodzaju, że pod każdym innym dyrygentem byłoby doprowadziło do rozwiązania chóru, ale urok jego osobistości był tak wielki, że uczestnicy tych prób niczem się niezrażali i mimo wszystko wytrwali w pracy. Sukces tego utworu — który z całej jego twórczości jest bezwzględnie najwybitniejszy, rozsławił imię jego w jego ojczyźnie, a po odegraniu oratorjum w Frankfurcie w r. 1890 rozeszła się sława jego po całym świecie.

Ta silna indywidualność, która cechowała kompozytora w życiu, odzwierciedla się także w jego muzyce. Twórczość jego pod względem stylistycznym idzie w kierunku ideałów, które przyświecały mistrzom romantyzmu.

Myśl utworzenia oratorjum na tle żywota św. Franciszka z Asyżu, jest tak szczęśliwa, że dziwić się należy, że nie została ona już wcześniej i częściej obrócona w czyn. Nie ma chyba w całej galerji świętych kościoła postaci, która roztacza taki czar, i która wywołuje takie uczucie sympatji, jak właśnie figura „biedaczyny z Asyżu".

Tekst utworu Tinela podzielony jest na trzy części. Pierwsza opisuje życie świeckie Franciszka i jego rezygnację z uciech tego świata, druga jego życie klasztorne, trzecia wreszcie jego śmierć i wy wyższenie.

Muzyka, towarzysząca temu prostemu, ale pełnemu kontrastów tekstowi, trzyma się w ramach sztuki klasyków i romantyków. Kompozytor, którego żywot obejmuje lata od 1854—1912, był wielbicielem zapalonym muzyki Bacha, pozatem kochał sztukę Beethovena, Schuhmanna i Brahmsa. W tym samym kierunku szła też jego własna twórczość, która jednak zawsze zachowuje wysoki stopień samodzielności i nigdy nie popada w naśladownictwo wzorów, przyświecających naszemu mistrzowi. W instrumentacji umie on wykorzystać wszelkie zdobycze takich mistrzów jak Berlioz i Wagner.

Dzieło jego odznacza się więc nietylko nadzwyczajną potęgą i głębią natchnienia, ale przybrane jest w nadzwyczaj barwną szatę orkiestrową, za pomocą której kompozytor roztacza nad swojemi pomysłami muzycznemi nieraz barwy o nadziemskim, ekstatycznym blasku.

Trudno w krótkim szkicu dać pobieżne choć pojęcie o tak obszernem i potężnem dziele. Postaramy się choć w najważniejszych punktach, w grubych zarysach scharakteryzować szereg najpiękniejszych jego momentów.

Utwór rozpoczyna wspaniałe preludjum, którego główne tematy wracają w dalszym przebiegu w sposób wagnerowskich „leitmotywów". Jeden z nich, o wyrazie tryumfalnym, powtarza się nieraz jeszcze, szczególnie dobitnie przy końcu, tworząc tym sposobem niejako nitkę ariadny, która zespala poszczególne części w jedną nierozerwalną całość.

Z pierwszej części wymienić można, jako szczególnie piękną balladę o ubóstwie, o mistrzowsko utrafionym wyrazie baladowym, której motyw przewodni jest utworzony z omawianego właśnie motywu wstępu. Prze-

piękne są w tej samej części jeszcze głosy z nieba oraz ekstatyczny wybuch św. Franciszka o nadziemskim wprost wyrazie.

Wstęp do drugiej części należy do najpotężniejszych ustępów całego dzieła i opisuje z ogromną powagą zepsucie tego świata.

Cała druga część odznacza się szczególnie silnemi kontrastami w wyrazie muzycznym. Na piękny i pełen słodyczy śpiew ducha nadziei odpowiada ponury i dziki chór duchów piekielnych, dalej mamy tak różnorodne w nastroju śpiewy duchów miłości, wojny i pokoju. Na hałaśliwy i przepełniony światowym nastrojem chór dawniejszych przyjaciół świętego, ten odpowiada piękną pieśnią o ubóstwie o nadzwyczaj pięknym wyrazie. Koronę całej tej części, jeżeli nie całego dzieła, tworzy potężna pieśń do słońca, napisana do słów samego świętego Franciszka.

Część trzecią otwiera adagio o głębokiej powadze, przygotowujące na śmierć świętego. Na żałobne śpiewy braci odpowiada umierający słowami pociechy i napomnienia do zachowania reguły zakonu. Śmierci jego towarzyszy wspaniały marsz żałobny, po którym następuje piękny śpiew pociechy, stopniujący się do coraz większej potęgi. Całość kończy się chórem o ogromnie intensywnym wyrazie tryumfu i chwały Bożej.

Siła inspiracji i wspaniałe opracowanie techniczne zrobiły z oratorjum Tinela dzieło, które do dnia dzisiejszego zachowało swoją świeżość i mimo tak odmiennych ideałów, jakie dziś przyświecają twórcom muzycznym, zawsze silnie działa na słuchacza.

Nowoczesny na owe czasy kierunek ujawniający się w oratorjum mistrza belgijskiego dał nawet powód do zarzutu, jakoby utwór był za teatralny i operowy. Zarzut to zupełnie niesłuszny.

Tak samo byliby współcześni mogli wskazać na to, że oratorja Händla w stylu wcale nie różnią się od jego oper, ale nikt o czemś podobnem nawet nie pomyślał. Trudno oskarżać kompozytora o to, że wyzyskuje wszelkie środki, jakie mu daje do ręki rozwój sztuki muzycznej jego czasów, dla osiągnięcia jaknajintensywniejszego efektu w wyrazie nastrojów, jakie mu nasuwa tekst.

Utwór, który od czterdziestu blisko lat grywany jest wszędzie za granicą, do nas trafił dopiero teraz. Przedstawienie, które odbyło się w ubiegłym miesiącu, a o którem krótko referowaliśmy w 11. zeszycie „Muzyki Kościelnej“, było pierwsze w Polsce.

Nie potrzeba dowodzić, jak szczęśliwą była myśl uczczenia 300-letniej rocznicy św. Franciszka wystawieniem tak wybitnego dzieła i spodziewać się należy, że drugie jego przedstawienie wzbudzi większe zainteresowanie u publiczności.

Życzyć należałoby sobie jaknajwięcej takich przedstawień, które rozwinęłyby gust dla tego rodzaju utworów i które doprowadziłyby z czasem do tego, żeby nasi polscy kompozytorowie oratorjów mogli swoje dzieła wystawiać u nas i nie byli zmuszeni szukać zagranicą, uznania, którego w kraju znaleźć nie mogą.

KONCERT ZWIĄZKU CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Po niedawnym inauguracyjnym koncercie Chóru oratoryjnego usłyszeliśmy teraz inauguracyjny koncert drugiego wielkiego zespołu, mianowicie złączonych pod dyrekcją p. prof. Nowowiejskiego chórów poznańskich, należących do Związku Chórów Kościelnych. W koncercie brało udział 7 chórów, z kościołów: Św. Marcina (dyr. p. Gwizdała), Św. Wojciecha (dyr. p. Rynk), Bożego Ciała (dyr. p. Gronowski), Serca Jezusowego, Jeżyce (dyr. p. Olszewski), OO. Franciszkanów (dyr. p. Hermann), M. B. Bolesnej, Łazarz (dyr. p. Osowski) i OO. Jezuitów (dyr. p. Siedlewski).

Poziom artystyczny, jak na pierwszy występ, był bardzo wysoki i wykazał, że poszczególni dyrygenci nie szczędzili pracy, aby swoje zespoły przygotować do wspólnego występu. Należy się spodziewać, że dobry sukces artystyczny tego pierwszego koncertu zachęci wszystkich jego wykonawców do dalszej wytężonej pracy, mamy nadzieję, że nie skończy się na jednorazowym wysiłku, że doczekamy się jeszcze niejednego pięknego wieczoru muzycznego.

Fakt zorganizowania się u nas dwóch poważnych tak co do liczby jak poziomu artystycznego zespołów powitać należy z największem uznaniem. Istnienie tych dwóch organizacyj wpłynie ożywczo na nasze życie muzyczne. Brak nam bardzo czynnika, który mógłby podnieść poziom kultury muzycznej naszej publiczności. Sama opera i kilka koncertów solistycznych i kameralnych, które co rok się u nas odbywają, nie wystarczają, a symfonicznych bywa wogóle jak na lekarstwo.

Uważamy więc te dwa koncerty chórowe jako obiecujący zadatek na przyszłość. Poważna muzyka chórowa i oratoryjna — częściej wykonywana — wywrze bardzo dobry wpływ na naszą kulturę muzyczną, a zdrowa konkurencja, wynikająca z istnienia dwóch zespołów, tylko dodatnio może podziałać na podniesienie się poziomu artystycznego naszych chórów i tem samem na naszą muzykę kościelną wogóle.

Zorganizowanie chórów naszego miasta jest w wysokiej mierze zasługą ks. dra Gładysza, prezesa okręgu poznańskiego, który nie szczędził trudów i zabiegów, żeby dzieło doprowadzić do skutku. Trudno byłoby też o szczęśliwszy wybór dyrygenta, który umiałby tak dobrze, jak p. prof. Nowowiejski poprowadzić takie masy wykonujących.

P. Nowowiejski dyrygował tak, jak tego wymaga zespół tej objętości: w wielkich linjach, al fresco, nie wdając się w drobne szczegóły, Chór z uwagą reagował na intencję dyrygenta. W pierwszej części koncertu odśpiewano trzy utwory a capella. Na czele Kyrie z mszy „Jesu nostra redemptio" Palestryny oraz dwa motety Zieleńskiego. — Słuszną można nazwać myśl otwarcia koncertu utworami największego mistrza polifonji oraz jednego z najlepszych przedstawicieli złotego okresu muzyki polskiej. Efekt dźwiękowy wielkiego chóru był bardzo pełny i dobrze zaokrąglony. Jednak można mieć pewne wątpli-

wości, czy tego rodzaju utwory nadają się do wykonania przez tak wielkie masy śpiewaków. Dyrygent bowiem zmuszony był do zwalniania temp, żeby móc dobrze uwydatnić strukturę polifoniczną, a pod względem dynamicznym musiał zrezygnować z wszystkich delikatniejszych cieniowań.

P. Trąmpczyńska stylowo i z wielką siłą wyrazu wykonała dwie arje z „Stabat mater" Pergolesiego, a silny dramatyczny temperament uwydatniał się w znanej arji kościelnej Stradelli odśpiewanej przez p. Prawdzica, który pozatem wykonał piękny a rzadko słyszany urywek z Tedeum Haendla.

Zakończenie pierwszej części tworzył wirtuozyjnie przez p. prof. Nowowiejskiego odegrany 3 koncert organowy C-dur Bacha-Vivaldiego. Przeszkadzał jednak lichy strój organów oraz wielki niepokój wśród słuchaczów, w którym — niestety — główną rolę odgrywali członkowie chóru, zasiadający w publiczności.

W drugiej części wykonano kantatę Bacha „Z nami bądź". Do znanych nam już solistów — p. Trąmpczyńskiej i p. Prawdzica, dołączył się tu jeszcze p. Hajsyng, który z dobrym efektem odśpiewał partję basową. W kantacie uczestniczyła orkiestra 68 pułku piechoty z udziałem jej kapelmistrza kap. Szała, która z swojego zadania wywiązała się naogół dobrze, raziły jednak dyferencje w stroju między instrumentami dętemi a organami.

Wykonanie kantaty mimo pewnych usterek pozostawiło wrażenie korzystne, tylko kochana publiczność przerywała wciąż niewczesnym aplauzem po każdym ustępie.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Sprawozdanie z zjazdu Delegatów Chórów Kościelnych Bydgoszczy i okolicy. — Staraniem Związku Organistów — Koło Bydgoszcz — w ogólności, zaś w szczególności Komisji Organizacyjnej, odbył się w listopadzie zjazd delegatów chórów kościelnych miasta Bydgoszczy, bliższej i dalszej okolicy. W prastarej gotyckiej farze bydgoskiej, uczestnicy zjazdu wysłuchali nabożeństwa, które uroczystym nastrojem podniosłe wywarło wrażenie. Mszą św. na intencję zjazdu odprawił w asyście ks. Szymańskiego specjalnie na zjazd przybyły prezes Związku Chórów Kościelnych na Archidiecezję Gnieźnieńsko-Poznańską ks. proboszcz Faustman. Chór Kościelny Tow. śpiewu św. Wojciecha wykonał pod batutą p. Mulorza, organisty farnego, „Missa admirabilis" op. 86 P. Griesbacher'a z towarzyszeniem organów, przy których zasiadł niżej podpisany i odśpiewał też na dzień ten przypadające zmienne śpiewy liturgiczne. Na ofiarowanie chór odśpiewał — a cappella — „Gaude mater Polonia" ks. Gorczyckiego.

Po skończonej Mszy św., po udzielonym błogosławieństwie Najśw. Sakramentem, wygłosił ks. Faustman przemowę, w której wyjaśnił znaczenie uroczystości dzisiejszej, a mianowicie: „św. Cecylja — patronka muzyki kościelnej, ważność śpiewu liturgicznego i konieczność zapoznania się z śpiewem kościelnym". Na zakończenie tej podniosłej uroczystości odśpiewano pieśń do Matki Boskiej: „Matko Królowo"!

O godzinie 10.45, w sali Resursy Kupieckiej, przy dość licznem udziale duchowieństwa, przedstawicieli Związku Chórów Kościelnych, delegatów i gości, imieniem Komisji Organizacyjnej, otworzył zjazd niżej podpisany pozdrowieniem: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus“ oraz hasłami: „Cześć Pieśni!“ „Cześć Muzyce Kościelnej!“; w przemówieniu wstępnem mówca witał gości a więc przedstawicieli duchowieństwa z ks. prałatem Malczewskim na czele, przedstawicieli Związku Chórów Kościelnych Archidiecezji Gnieźnieńsko-Poznańskiej, ks. prezesa Faustmana i sekretarza Związku St. Siedlewskiego, dalej zebranych delegatów i gości.

Na przewodniczącego zjazdu uproszono ks. prob. Faustmana, który odczytał porządek obrad i następnie wygłosił wykład o „Motu proprio“ Ojca św. Piusa X, po którym rozwinęła się żywa dyskusja. W jej wyniku postanowiono przystąpić do intensywnego pielęgnowania śpiewu i muzyki kościelnej, a zjazd zwraca się z szczególną i gorącą prośbą do Szanownych Rad Kościelnych o łaskawe i życzliwe traktowanie chórów kościelnych, którym należałoby udzielać zasiłków pieniężnych.

Wybrano tymczasowy Zarząd Okręgowy, którego skład stanowią: ks. Dąbrowski — patron, p. Rosenthal — prezes, p. Kobzanka — sekretarka, p. Dornowski — skarbnik, p. Mulorz — dyrygent, pp. Joeck, Pufal i Hęcjak — radni i niżej podpisany — zastępcą prezesa.

W imieniu duchowieństwa składał zjazdowi życzenia pomyślnych obrad ks. prał. Malczewski.

W wolnych głosach poruszono różne sprawy natury ogólno-śpiewaczej w formie rad i wskazówek, a w końcu zabrał głos ks. prezes Związku i zwrócił uwagę na to, że w roku 1928 przypada dwudziestopięciolecie ogłoszenia „Motu proprio“ Ojca św. Piusa X, na który to jubileusz cały świat muzyczno-kościelny bardzo poważne przysposabia manifestacje muzyczne i Rzeczypospolita Polska musi i będzie w nich brała wybitny udział. Apelem do wspólnej pracy — dziękując wszystkim obecnym za cierpliwość i uwagę, i wszystkim tym, którzy do zjazdu dzisiejszego się przyczynili serdecznem „Bóg zapłać!“ — zamknął przewodniczący o godzinie 13 i pół hasłami: „Cześć Pieśni!“ i „Cześć Muzyce Kościelnej!“ pierwszy zjazd delegatów Chórów Kościelnych w Bydgoszczy.

A. L. Eichstaedt.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Szanownym Kolegom zwracamy uwagę, na nr. styczniowy „Muzyki Kościelnej“, do którego załączymy projekt regulaminu dla organistów, jaki pragniemy przedstawić Władzy Duchownej. W tymże nr. podamy również tekst pisma naszego wystosowanego do Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w sprawie dodatku do uposażenia organistów.

Niechaj to będzie zachętą dla wszystkich organistów, ażeby wstępowali do naszej organizacji i solidarnie popierali nasze cele.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. XI. — do 15. XII. br. wpłynęły następujące składki:

Grajkowski — Sprawie 5,— zł, Figaszewski — Koźmin 12,—zł, Herrmann — Lutom 5,—zł, Brzostowicz — Sokolniki 6,—zł, Masłowski — Bydgoszcz 6,—zł, Mulorz — Bydgoszcz 6,—zł, Jakubowski — Buk 20,—zł, Jankowski — Bydgoszcz 8,—zł, Gaipński — Smogulec 2,—zł, Depczyński — Głuchowe 5,—zł, Styś — Inowrocław 12,—zł, Zaporowski — Swarzędz 6,—zł, Stefański — Poniec 12,—zł, Powidzki — Lutogniew 9,—zł, Michałowski — Tulec 8,—zł, Kozica — Myjomice 6,50 zł, Nicz — Giecz 12,—zł, Dudkiewicz — Pogorzela 6,—zł, Noskiewicz — Bydgoszcz 12,—zł, Urbaniak — Ostrowe n/ Gopłą 6,—zł, Nowak — Wąwelno 3,50 zł, Gaziński — Powidz 6,—zł, Maślankiewicz — Wielichowo 6,—zł. Barciszewski — Mokronoc 6,—zł, Królak — Kretków 12,—zł, Gugla — Winnagóra 12,—zł, Kurasiak — Dakowy — Mokre 12,20 zł, Szymkowski — Bnin 6,—zł, Barczewski — Chrzypsko 12,—zł, Weiss — Kaszczór 7,—zł, Trudnowski — Srebrnagóra 6,—zł, Dąbrowski - Rosko 12,—zł, Mielcarski — Sobótka 6,—zł, Ciesielski — Leszno 6,—zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Koledzy! Minął znowu rok. Trzeba spojrzeć wstecz i obliczyć dokąd doszliśmy w naszych wysiłkach całorocznych. Otóż z radością powiedzieć możemy, że rok miniony rozświetlił nieco horyzonty naszej przyszłości, możemy już śmielej spojrzeć naprzód, gdyż w organizacji naszego życia zawodowego nastąpił stanowczy zwrot ku lepszemu. Głównie zawdzięczamy to Najprzewieleb. Ks. Biskupowi, który zaopiekował się troskliwie naszą sprawą i nie szczędzi jej poparcia. Pod Jego światłem kierownictwem mamy uzasadnioną nadzieję rozwinięcia sil, poprawiając byt nasz materjalny, a co zatem idzie podnosząc pod każdem względem wartość naszej pracy zawodowej. Pocieszającym także objawem w ciągu minionego roku było powszechne wzmożenie zainteresowania dla naszego wydawnictwa, które tak obfity i doborowy zawsze przynosi materjał. Pomogliśmy wydatnie do tego, że pismo nasze mogło wychodzić bez przerwy i niewątpimy, że i w przyszłym roku wszyscy Koledzy, także ci, którzy dotąd nie opłacili jeszcze składki, chętnie poprą nasze wydawnictwo przez regularne opłacanie składki związkowej.

Patrząc wstecz, pragniemy i w tej chwili przypomnieć, ważne rozporządzenie Władzy Biskupiej, zakazujące przyjmowania na posady organistowskie kandydatów egzaminowanych. Doniosłości tego rozporządzenia nie potrzebujemy chyba dopiero objaśniać, podkreślamy jednak, że od obowiązku zdania egzaminu nie może się nikt uchylić (o ile go już nie złożył) i kto obowiązku tego nie spełni w przeciągu roku może liczyć na przykre konsekwencje.

A teraz na koniec apelujemy do Kolegów z serdeczną prośbą, by w nowym roku zechcieli jeszcze żywiej niż dotąd pamiętać o Związku i popierać jego prace jak najwydatniej. Uprzejmie też zwracamy uwagę na załączony blankiet pocztowy, który prosimy bezzwłocznie wypełnić i wraz z odpowiednią kwotą oddać na poczcie.

E g z a m i n o r g a n i s t o w s k i. W dniach 21 i 22 listopada odbył się w Pelplinie przed biskupią komisją egzaminacyjną organistów egzamin organistowski. Egzamin zdali z diecezji pp.: Borzyszkowski Izydor, Kowalski Alfons, Lange Leonard, Lehman Ambroży, Ludwikowski Bolesław, Mazur Benon, Majka Andrzej, Napiątek Władysław, Rapicki Leon, Rutkowski Ludwik, Stopa Jan, Strzelka Ignacy, Schulc Antoni, Kryszek Bronisław, Dorawa Szczepan.

Z życia kół dekanalnych

Dekanaty Grudziądz i Radzyn odbyły w dniu 14 grudnia zebranie kwartalne przy udziale 10 kolegów. Prócz jednego kolegi, który nieobecność swoją uniewinnił, inni niestety zignorowali zaproszenie na zebranie kwartalne. Przy przeczytaniu protokółu z ostatniego zebrania z dnia 8 września b. r. kol. Bloch przypomniał, że zapomniano wówczas zanotować sprawę kasy pogrzebowej, która była przedmiotem dyskusji na owym zebraniu. Niniejszem się to i na tem miejscu uzupełnia. Na porządku dziennym był następnie odczyt kol. Jackiewicza na temat „pielęgnowania pieśni kościelnej". W ciągu dyskusji nad odczytem stwierdzono, że śpiew w kościele zanika z powodu braku jednolitego śpiewnika. Lud śpiewa według dawnego Chorału Chełmińskiego, dzieci zaś w szkole uczy się według śpiewnika krakowskiego. Poważne odchylenia w tekscie jak w melodji uniemożliwiają zgodne śpiewanie. Stwierdzono następnie, że wprowadzeniu nowego kancjonału stoi wiele przeszkód na drodze i nie można się spodziewać, żeby starsi księża oraz organiści zechcieli się przeuczać dawnych śpiewów. — Delegatem na rok 1928 wybrano po raz czwarty kol. Jackiewicza z Tarpna. Na jego propozycję odśpiewano następnie kilka pieśni, co jako ćwiczenie bardzo pożyteczne ma odtąd stale być praktykowane na zebraniach. W końcu kol. Bloch prosił o regularne płacenie składek w celu należytego poparcia naszego wydawnictwa. F. J.

Pokwitowanie składek.

Pawłowski — Okonin 5,—zł, Wdzięczkowski — Mokre 5,—zł, Bloch — Grudziądz 3,—zł, Łukaszewski — Cielęta 6,—zł, Czapiewski — Kokoszkowy 4,—zł, Treder — Wejherowo 10,—zł, Mowiński — Kartuzy 3,—zł, Klonecki — Nieżywięć 5'—zł, Zaremba — Konarzyny 7,—zł, Bujak — St. Kiszewa 12,—zł, Czaplewski — Czersk 6,—zł, Makowski — Nowacerkiew 2,—zł, Szwedowski — Król. Dombrówka 5,—zł, Szachta — Legbąd 3,—zł, Kryszyk — Łasin 6,—zł, Strzelka — Pogódki 2,—zł, Reszka Kruszyny 6,—zł.

Pisma

Muzyka. Zeszyt listopadowy warszawskiego miesięcznika muzycznego zawiera następujące artykuły: Zd. Kleszczyński „Pieśń i słowo"; M. Gliński „Z dziejów batuty dyrygenckiej"; F. Starczewski „Asnyk w muzyce polskiej"; Leon Teremin „Elektryfikacja muzyki"; Janusz Miketta „O szkolnictwie muzycznem"; B. Huberman „Józef Joachim". Bogaty dział korespondencji o ruchu muzycznym w kraju i zagranicą uzupełnia, jak zwykle obfitą treść pisma.

Przegląd Muzyczny przynosi w nr. 11 na wstępie studjum prof. Chybińskiego „Walentyn Gawara — Gutek", przyczynek do historji muzyki polskiej w XVI iXVII stuleciu; Dr. Reiss drukuje swą prelekcję o „Oratorjum", którego omawia pokrótce historję; Pożyteczne uwagi o „pracy wokalnej nad chórem" zamieszcza p. Lidja Barblan-Opieńska.

Pismo Organistowskie. Ukazał się trzeci (listopadowy) numer nowego warszawskiego pisma i zawiera następujące artykuły: B. R. „Św. Cecylja, patronka muzyki". — „O kulturę chórów kościelnych". — Kto winien? (organista z Wileńszczyzny). — Smutne refleksje o Kolegjum O. Ch. (F. J. J.). — Kronika.

Musica Sacra. Zeszyt listopadowy tego wybitnego niemieckiego pisma liturgiczno-muzycznego zawiera: Nekrolog biskupa Dr. Ant. von Henle; — P. Adalbert „Nowe wielkie organy w Engelbergu w Szwajcarji"; — Dr. Lobmann „W sprawie czystego stroju dzwonów"; — Wprowadzenie do Beethovena Missa Solemnis; — Rozbicie wiejskich chórów; — Uwagi o wskrzeszeniu chórów kościelnych; — Przegląd wydawnictw muzycznych i książek.

NADESŁANE DO REDAKCJI

(Z braku miejsca omówienie nastąpi w numerze następnym).

Nuty: St. Wiechowicz: 10 kolend w łatwem opracowaniu na chór mieszany a cappella. Edition Barwicki nr. 56.

St. Wiechowicz: 10 kolend polskich w łatwem opracowaniu na chór męski a cappella. Edition Barwicki nr. 55.

St. Wiechowicz: Trzy utwory religijne w łatwym układzie na chór mieszany à a cappella. 1. Psalm do słów Kochanowskiego; 2. Ascendo ad Patrem meum (motet); 3. O, cor amoris victima (motet). Edition Barwicki nr. 50, Poznań 1927.

T. O. Mański: „Pastorałka" na chór męski. Nakład własny. T. S. Ogierman, Bielszowice Górny Śląsk.

T. O. Mański: „Pastorałka" na chór mieszany. Nakład własny. T. S. Ogierman, Bielszowice Górny Śląsk.

A. L. Eichstaedt: 12 kolend na cztery głosy równe à cappella. Nakład własny, Bydgoszcz, ul. Jagiellońska 52.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI,
ODBITO W ZAKŁADACH GRAFICZNYCH W. TOMASZEWSKIEGO, POZNAŃ, STRZAŁOWA 2a